

---

## Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI<sup>e</sup> siècle

*A Barbaric Art in the Japanese Archipelago: 6<sup>th</sup>-Century Decorated Tombs*

*Eine barbarische Kunst auf dem japanischen Archipel: Die verzierten Gräber aus dem 6. Jahrhundert*

*Un'arte barbara nell'arcipelago giapponese: le tombe decorate del VI secolo*

*Un arte bárbaro en el archipiélago japonés: las tumbas decoradas del siglo VI*

**François Macé**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/18053>

DOI : [10.4000/perspective.18053](https://doi.org/10.4000/perspective.18053)

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 127-139

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

François Macé, « Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI<sup>e</sup> siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/18053> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.18053>

---

# Un art barbare dans l'archipel japonais : les tombes décorées du VI<sup>e</sup> siècle

François Macé

Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les lettrés japonais considérèrent que, dans leur pays, les différents arts ne pouvaient commencer qu'avec l'adoption des techniques continentales souvent liées à celle du bouddhisme à partir du VII<sup>e</sup> siècle et surtout du VIII<sup>e</sup> siècle. Les premiers textes japonais comme le *Nihon shoki* [Annales de l'histoire du Japon], compilé en 720, écrits par des lettrés maîtrisant le chinois, mentionnent l'arrivée au Japon de « peintres », *eshi*, venus de la péninsule Coréenne<sup>1</sup> mais ne font aucune allusion aux peintures des tombes dont il est question ici. Alors que l'organisation des potiers en clans spécialisés, les *hajibe*, est documentée, on ne trouve aucune mention de peintre avant l'arrivée de ces artisans coréens. Comme on pouvait s'y attendre, l'un des premiers textes japonais parlant de peinture d'un point de vue théorique est l'œuvre d'un moine ayant séjourné en Chine, Kūkai (774-835)<sup>2</sup>. Ainsi les érudits de l'époque d'Edo firent-ils commencer l'histoire de la peinture japonaise par cette illustre figure<sup>3</sup>, tout simplement, en apparence, parce que les œuvres antérieures en peinture ou en architecture ne subsistaient plus, mais plus profondément à mon sens parce que ce qui avait été créé auparavant n'avait aucune valeur à leurs yeux. Plus tard, à partir de Meiji, on considéra que les autres vestiges des époques précédentes, les poteries de Jōmon par exemple, ne pouvaient pas être l'œuvre de Japonais<sup>4</sup>. L'ouverture du Japon à l'Occident n'a pas changé la perspective. C'était encore la position d'Ernest Fenollosa (1853-1908) qui fit tant pour restaurer la confiance des Japonais de Meiji dans la valeur de leur héritage artistique face à l'art occidental. Cet Américain, recruté par le gouvernement japonais pour enseigner à l'Université impériale de Tōkyō la philosophie et l'économie politique, se passionna pour la culture japonaise, particulièrement pour ce que les Occidentaux de l'époque nommaient les beaux-arts. Il fut particulièrement attiré par la tradition de la peinture de cour de l'école Kano. Il retrouvait dans la grande peinture japonaise un écho de la tradition académique occidentale. Il participa par la suite à la création de l'École des beaux-arts de Tōkyō, Tōkyō bijutsu gakkō, en 1887, où l'on enseignait la peinture occidentale, mais aussi la peinture japonaise, *nihonga*, que l'on pourrait qualifier de néoclassique. Avec son disciple Okakura Kakuzō (1863-1913)<sup>5</sup>, il participa à la commission chargée de faire l'inventaire des trésors des temples et sanctuaires du Japon. Toutefois, ce qui était antérieur à l'arrivée de l'esthétique continentale, de l'art

« civilisé », n'était pas considéré comme digne d'être regardé comme une œuvre d'art. En cela, Fenollosa et Okakura ne se distinguaient guère de la vision esthétique qui prédominait alors en Occident<sup>6</sup>. Les poteries de Jōmon<sup>7</sup>, qui commençaient à être découvertes, ne pouvaient être l'œuvre de Japonais, mais celle d'une peuplade primitive.

À l'inverse, la légitimité de la dynastie impériale s'appuyant sur le mythe de son origine divine trouva, au XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle expression dans l'affirmation de la continuité ontologique de la civilisation japonaise, reposant cette fois sur les progrès de l'archéologie. Malgré les apports continentaux évidents, il s'agissait de mettre en avant une véritable continuité depuis la période Jōmon jusqu'à la période contemporaine. Ce type de discours fleurit de nouveau dans les années 1970 et, malheureusement, la veine n'est pas encore épuisée<sup>8</sup>. Cependant l'affirmation de cette continuité et du caractère « japonais » des premières poteries du Jōmon à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ne bouleversa pas complètement la hiérarchie qui s'exprime encore dans le classement officiel des artefacts comme celui des « Trésors nationaux », *kokuhō*, parmi lesquels on ne trouve qu'une statuette de terre cuite, *dogū*, de l'époque Jōmon et une statuette d'un autre type, *haniwa*, de celle des *kofun*. C'est sur cette dernière période de la protohistoire que je me concentrerai ici.

Pour mieux saisir la situation japonaise, un parallèle avec la Gaule d'avant la romanisation peut être éclairant : si les Gaulois connaissaient les arts gréco-romains, le cratère de Vix en est une brillante illustration, ils développèrent aussi un art original moins connu à cause de la fragilité des supports, dont cependant les monnaies stylisées nous montrent la vigueur. Il paraît tout aussi vain de vouloir trouver à tout prix, dans le cas du Japon, une continuité à travers tous les bouleversements apportés par les contacts avec le continent que de tout ramener à ces derniers en déniaient la moindre originalité aux productions des artisans de l'archipel, qui ne seraient que de simples imitateurs, plus ou moins habiles, des modèles continentaux. C'est ici que la notion d'« art barbare » peut être utile et que, de nouveau, l'exemple occidental peut servir<sup>9</sup>. À partir de la Renaissance, l'Europe prit l'art gréco-romain comme référence, rejetant les autres expressions artistiques en les qualifiant de « barbares » ou « gothiques ». Celles-ci ne furent réhabilitées qu'avec le romantisme et les mouvements nationaux. « Barbare » ne s'entend qu'en tant qu'il est opposé à « civilisé » ; c'est du point de vue du « civilisé » que le barbare est un inférieur. Les grandes cultures comme Rome ou la Chine ont engendré leurs barbares. Dans le cas du monde sinisé, on assiste à un phénomène de démultiplication. Les Japonais furent d'abord considérés par les Chinois comme un des peuples barbares de l'Est, *dongyi*. Puis ils considérèrent eux-mêmes comme barbares *yī* (lu *emishi*) les populations du Nord-Est<sup>10</sup>. Se plaçant au centre d'un monde civilisé à la chinoise, les élites japonaises abandonnèrent, dès le VII<sup>e</sup> siècle, la majorité de leurs anciennes représentations, dont les picturales, pour adopter la vision chinoise. Je voudrais aborder la période qui précède immédiatement ce basculement, ce moment « barbare » de l'archipel, c'est-à-dire la période relativement courte pendant laquelle, en contact avec une source culturelle de très haut niveau, l'archipel développa une civilisation stimulée par les apports extérieurs sans pour autant renoncer à ses propres représentations. Dans le domaine des arts graphiques, ce sont comme chez les « barbares » occidentaux, les motifs géométriques et les figures stylisées qui dominent. Cette période fut non seulement très vite oubliée dans la plupart de ces composantes par le Japon classique de l'époque de Heian (794-1185), et elle le resta pour ce qui est de l'art jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

La fin de la protohistoire japonaise est connue sous le nom, donné par les archéologues, de *Kofun jidai*, littéralement « période des vieux tertres » ou, de façon plus parlante, des « grandes sépultures », qui s'étend du III<sup>e</sup> siècle au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère. Cette période

est marquée par le gigantisme des tombes dont les emblématiques tertres en trou de serrure, *zenpōkōenfun*<sup>11</sup>. Pour se poser la question de sa réception, il faut d'abord, de façon triviale, que les objets soient connus. Si les dépôts funéraires et les décors extérieurs, mais aussi les *haniwa*, des « cylindres d'argile », ne pouvaient passer inaperçus, il n'en allait pas de même pour les peintures. Le décor de la tombe d'Ōzuka, par exemple, ne fut découvert qu'en 1934, celui de Mezurashizuka en 1950. Toutefois, une fois découverts, encore fallait-il disposer des outils pour les apprécier. Comme nous l'avons dit, à cause du prestige de la culture chinoise, puis de la vision académique occidentale, les peintures des tombes furent longtemps perçues soit comme des copies maladroites d'originaux continentaux, soit comme des œuvres frustes, primitives au sens péjoratif que ce terme eut longtemps.

De même qu'il fallut les simplifications d'un Matisse pour apprécier la beauté des monnaies gauloises créées à partir des modèles grecs, de même on peut maintenant goûter la beauté des peintures des tombes d'Ōzuka ou de Chibusan grâce à la peinture d'un Klee ou d'un(e) Delaunay, bien plus qu'à partir des tombes décorées du continent qui les ont probablement inspirées de façon indirecte. Autant les premiers écrits ont conservé des témoignages de la littérature orale en notant des centaines de chants, autant la culture picturale est passée sous silence. Il a fallu attendre l'archéologie scientifique pour que ce passé prenne un peu de couleur. Il ne faut pas négliger non plus le nouveau regard porté sur les arts populaires japonais dans les années 1920 avec le mouvement Mingei (« art populaire ») animé par Yanagi Sōetsu (1889-1961)<sup>12</sup>.

C'est la nouvelle vision de ces tombes décorées qui s'élabora peu à peu que je voudrais aborder à travers quelques exemples. Au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, dans le quart nord-ouest de l'île de Kyūshū, au Sud-Ouest de l'archipel, fleurit un ensemble de tombes aux chambres funéraires richement décorées. On trouve des chambres funéraires décorées ailleurs dans l'archipel, jusqu'à la limite nord-est de la culture des *kofun* (chambre funéraire creusée de Nakata, commune d'Iwaki, département de Fukushima, deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle), toutefois, sur les 150 sites répertoriés, plus de la moitié se trouvent à Kyūshū. On pourrait faire la même constatation pour ce qui est de la datation, le pic se situant au VI<sup>e</sup> siècle. Ces décorations intérieures éclosent à la fin de la période dite des grands tertres. Leur diffusion suivit l'évolution des chambres funéraires, avec la création de couloirs d'accès au milieu du V<sup>e</sup> siècle, et leur disparition coïncida avec celle des grands tertres. Autrement dit, ce fut une floraison relativement courte avec des prémices peu marquées et suivie par une disparition totale. C'est donc à Kyūshū, éloigné du centre culturel et probablement politique de l'époque des *kofun*, la région de Nara, mais à proximité de la péninsule Coréenne, relais majeur dans la diffusion de la culture chinoise, que se situe la plus grande concentration et les plus beaux décors.

Si certains sites, comme celui de Chibusan, étaient connus depuis longtemps, ils n'étaient en aucun cas considérés comme des œuvres d'art. Les habitants des environs s'y rendaient pour des pratiques religieuses. La découverte fortuite de la chambre funéraire d'Ōzuka (commune de Keisen, département de Fukuoka), en 1934, révéla un monde complètement ignoré. Lorsqu'en 1927, le père Martin, dans sa présentation des chambres funéraires des *kofun*, affirme : « très souvent, elles portent des dessins, signes symboliques, simples lignes et bords rouges irrégulièrement tracés<sup>13</sup> », il n'est pas question d'art dans ses propos. Lorsque, la même année, l'archéologue Takahashi Kenji (1871-1929) publiait *La peinture primitive du Japon*<sup>14</sup>, l'emploi du terme *bijutsu* (« art », « beaux-arts ») pour la période archaïque n'est pas encore de mise. Il faut attendre l'après-guerre pour que les périodes préhistoriques et protohistoriques entrent timidement dans le domaine de l'art. Dans les grandes collections d'ouvrages sur l'art japonais des années 1970 et 1980,



1. Reconstitution du dispositif central, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).

préhistoire et protohistoire sont réunies dans un volume introductif au titre ambigu de *Genshi bijustu* [L'art primitif], comme dans la série en 30 volumes, intitulée *Genshoku Nihon no bijutsu* [L'art japonais en couleur]<sup>15</sup>. En langue

occidentale, la première publication détaillée, à ma connaissance, sur les peintures des tertres se trouve être *Early Japanese Art – the Great Tombs and Treasures*<sup>16</sup> de J. Edward Kidder qui, malgré son titre, est plus un ouvrage d'archéologie que d'histoire de l'art. Il pose l'un des problèmes majeurs non seulement de l'étude mais aussi de la réception des peintures des tertres, celui de leur état de conservation. Dans cet ouvrage, les photographies, en noir et blanc il est vrai, du tertre d'Ōzuka montrent des décors très dégradés à peine visibles. Les publications japonaises postérieures, en couleur cette fois, ne sont guère plus lisibles. Seules les reconstitutions donnent une idée de ce que put être la splendeur de ce décor<sup>17</sup>.

La lecture du dispositif décoratif du tertre d'Ōzuka ne peut se faire qu'à plusieurs niveaux qui interfèrent. Je commencerai par en présenter les différentes composantes<sup>18</sup>. Un premier constat, les éléments géométriques dominent. Ce sont avant tout les triangles puis quelques cercles concentriques, les lignes du mur de gauche et les petits cercles blancs du plafond. Les motifs stylisés comme les crosses de fougère, et les cercles à deux jambes constituent une deuxième catégorie de motifs. Viennent ensuite les représentations d'objets : les boucliers, les carquois, les épées. Enfin, les chevaux et les personnages ferment la série. Tous ces éléments se retrouvent non seulement dans d'autres tombes mais aussi sur de nombreux artefacts comme les *haniwa*, ces cylindres de poterie parfois surmontés de représentations figurées. À l'inverse, on peut dire que presque tous les

motifs connus de l'époque des grandes sépultures se retrouvent dans la tombe d'Ōzuka, à l'exception du *chokkomon* 直弧文, motif abstrait que j'aborderai plus loin, et des cercles concentriques dont on ne trouve que quelques rares exemples.

Avec cinq couleurs sur les six connues pour la période, ce décor présente la palette la plus étendue parmi les tertres décorés. Comme dans la majorité des tertres, le rouge domine, suivi par l'ocre, le blanc, puis le noir et le vert. C'est donc un espace lumineux, chatoyant qui est ainsi créé.

Il est difficile de déterminer si le motif du triangle renvoie à une signification symbolique. Ce qui est certain, c'est que l'effet décoratif est assuré, renforcé de plus par la disposition non systématique en lignes ou en bandes régulières dans les grandes surfaces.

Les crosses de fougère, que l'on ne retrouve pas sur d'autres supports, renvoient à l'idée de surgissement, de croissance, en somme de vie ou de promesse de vie. Dans un contexte funéraire, elles ne peuvent qu'évoquer l'attente d'une survie après la mort. Toutefois, leur fonction décorative ne peut être sous-estimée quand on voit qu'elles occupent toute la surface de la paroi dans tous les sens autour des chevaux. On les retrouve sur des pierres relativement petites comparées aux parois, sur la face extérieure du linteau, sur les deux pierres porte lumineuses et, enfin, elles composent une bande au niveau du sol dans le dispositif central (**fig. 1**). Les boucliers et carquois sont parmi les motifs figuratifs les plus représentés non seulement dans les tombes mais aussi sur celles-ci. Ils figurent parmi les plus anciens *haniwa* figurés. Les boucliers devaient avoir une fonction de protection. Grâce à ces armes de défense stables posées sur le sol, il était possible de se protéger des flèches, mais aussi de délimiter un espace pour les rites. Face à la barrière défensive des boucliers, s'alignent les carquois, dont deux sont surmontés d'arcs. Ce sont des carquois en forme de hotte qui se portaient sur le dos. Quant à l'arc, il fut longtemps l'arme favorite des guerriers japonais. Cependant, ce n'est pas lui mais le carquois qui a été retenu comme élément de décor (on trouve certes des représentations gravées d'archers, comme sur la façade de la chambre funéraire creusée n° 27 *yokoana* de Nabeta, département de Kumamoto). Les carquois-hottes présentaient des potentialités décoratives bien plus importantes que le simple arc, réduit à une sorte d'ellipse. Les carquois sont plus nombreux que les boucliers : les éléments offensifs ou dissuasifs l'emportent donc, d'autant que l'on retrouve les carquois sur la face interne du mur de séparation où ils sont parfois associés à des épées (**fig. 2**). En y ajoutant ceux du mur du fond, on compte à peu près deux fois plus de carquois que de boucliers. Vus depuis le dispositif central, autrement dit de la place du défunt principal et maître des lieux, les carquois se situent sur la gauche, côté qui avait la priorité dans le Japon antique (Amaterasu naît de l'œil gauche de son père Izanaki). L'accent est donc mis sur le versant actif et positif du dispositif d'ensemble.

Les cinq chevaux de part et d'autre de l'entrée n'ont rien de réaliste avec leur cavalier minuscule (**fig. 3a-b**). Ils sont là pour montrer le prestige de ceux qui reposent dans la grande salle funéraire. Ces chevaux au large cou expriment aussi la puissance. Leurs courbes nous évoquent Matisse aujourd'hui.

2. Reconstitution du mur de séparation, vu vers la sortie, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).





Si l'on se trouve en face d'un programme iconographique relativement clair, son traitement, avec ses symétries incomplètes, ne semble toutefois pas tout à fait abouti. Il serait facile d'invoquer uniquement la maladresse des peintres. Je pense qu'il faut au contraire chercher à comprendre ce décalage. L'un des facteurs qui peut l'expliquer réside dans l'utilisation d'énormes blocs de pierre. La chambre du fond est formée de cinq pierres seulement : une pour le mur du fond ( $3,3 \times 2$  m), une pour chacun des deux côtés ( $4,6 \times 2$  m) et enfin les deux qui forment le mur de séparation ( $1,6$  et  $1 \times 2$  m). Ce fut très certainement un choix délibéré. Il fallait utiliser les grosses pierres disponibles sans sacrifier leur grosseur à un plan d'ensemble abstrait, d'où la dissymétrie dès le mur de séparation, due au fait que la pierre de gauche est plus grande, d'environ un quart de sa taille, que celle de droite. La faculté de travailler la pierre n'est pas en cause, les magnifiques sarcophages de pierre du siècle précédent en sont la preuve. Outre le prestige retiré de l'utilisation de gros blocs (on observe encore ce trait aux temps modernes avec les énormes blocs acheminés pour le château d'Edo ou la base du Hōkōji, à Kyōto), il faut tenir compte de la valeur symbolique du roc, gage d'éternité. Les peintres se sont donc adaptés à la configuration des pierres. Le mur de gauche, avec les séries de boucliers qui épousent les contours de la pierre, illustre cette façon de faire.

Cependant, cette explication n'est pas entièrement satisfaisante. Si l'on prend l'exemple des chevaux peints sur les murs de séparation, les deux pierres ont la même hauteur et pourtant les chevaux peints sur la pierre de gauche ne se trouvent pas au même niveau que les deux chevaux du mur de droite, mais en dessous d'eux. Du côté intérieur de ce même mur, les épées ne sont pas systématiquement distribuées entre deux carquois. L'impression qui domine est que les peintres avaient une assez grande marge de liberté dans l'exécution du programme iconographique. Bien que l'utilisation des motifs géométriques l'emporte et que la construction des tertres en trou de serrure démontre une parfaite maîtrise de la réalisation des plans symétriques, cette symétrie, bien qu'elle reste présente, ne semble plus avoir la priorité quand il s'agit de la décoration. Ce qui paraît primer, ce n'est pas le parfait agencement mais plutôt la richesse des motifs et l'effet lumineux.

Il est vraisemblable que l'idée de décorer les chambres funéraires soit venue du continent. Toutefois comme pour les couloirs d'accès, il ne s'agit pas d'un emprunt direct, mais plutôt d'une inspiration. Ōbayashi Taryō (1929-2001) parlait de *shigeki*<sup>19</sup>, une « stimulation » venue de la connaissance par ouï-dire des tombes décorées

**3a-b.** Reconstitution du mur de séparation vers la salle postérieure, et détail du décor, tertre d'Ōzuka (Fukuoka).



du royaume de Goguryeo, au Nord de la péninsule Coréenne, et probablement des tombes chinoises. À la différence des pratiques continentales, longtemps les artisans japonais n'ont pas cherché à construire des chambres funéraires aux murs parfaitement plans susceptibles de recevoir un enduit donnant une surface lisse pour y appliquer un décor peint. Ils ont réalisé une sorte de synthèse entre l'idée du décor venue du continent et la prégnance du symbolisme rattachée aux gros rocs. Les arts graphiques en Chine se développèrent sur le support neutre des murs lisses, permettant la projection directe de l'intention. Dans l'archipel, le support commandait encore pour une bonne part la disposition des motifs.

De la même façon, on peut avancer que si la volonté de réaliser un décor fut très probablement inspirée, « stimulée » par ce que l'on pouvait savoir des tombes continentales, le choix des motifs se réfère à des conceptions indigènes. On ne trouve pas au Japon, au VI<sup>e</sup> siècle, de scènes de chasse réalistes comme dans les tombes de Goguryeo<sup>20</sup>, ni de représentations de la vie quotidienne comme dans les tombes chinoises. Je reviendrai plus loin sur les quelques éléments empruntés au continent. Les motifs sont plus symboliques et décoratifs avec, dans le cas d'Ōzuka, un véritable souci d'harmonie d'ensemble, notamment une esquisse de symétrie, que l'on ne retrouve que dans quelques autres tombes comme celle de Chibusan (département de Kumamoto)<sup>21</sup>.

Dans ce tertre daté du VI<sup>e</sup> siècle, comme à Ōzuka, on trouve un espace construit dans la chambre funéraire. Cet espace est constitué de plaques de pierre sur trois côtés (cinq à l'origine pour le mur du fond, dont une a disparu, deux pour chacun des côtés), le tout surmonté d'un toit d'un seul bloc (**fig. 4**). Ce ne sont plus les gros blocs d'Ōzuka mais des plaques mises côte à côte. Elles sont entièrement peintes, sur leur face interne, de motifs triangulaires ou de losanges rouges, blancs et bleus. L'un des panneaux du fond comporte deux ronds blancs marqués au centre d'un point foncé, qui furent longtemps pris pour des seins par les habitants des environs<sup>22</sup>, interprétation peu probable dans le contexte. Sur un des panneaux de droite, un étrange personnage semble lever des bras terminés par trois doigts. Le plus intrigant se situe au niveau de sa tête qui est remplacée par une sorte de trident. C'est la seule occurrence connue de ce type qui reste une énigme. Bien qu'aujourd'hui il interroge et attire l'attention, il n'est pas placé en position centrale. Ce qui domine, une fois encore, ce sont bien les triangles et les losanges dans une harmonie qui évoque Paul Klee. Si cette harmonie n'est, à ma connaissance, jamais évoquée dans les études sur les décors des tombes, le nom de Klee est mentionné dans une des études les plus stimulantes sur les dessins et les peintures, mais aussi la statuaire, d'une période allant du Jōmon à l'époque classique. Le titre en est trompeur, *Genshi kaiga* [la peinture primitive]<sup>23</sup> que l'on pourrait mieux rendre par « le trait dans les arts premiers ». Depuis l'ouvrage de Takahashi en 1927, *genshi* a vu son sens évoluer comme le français « primitif ». Dans ce livre, les auteurs, Sahara Makoto (1932-2002) et Harunari Hideji (1942-), tous deux archéologues, abordent les représentations figurées sous divers angles : par sujet (hommes, animaux, objets, etc.), par fonction (célébration du riz, renvoi de l'âme). Les deux derniers chapitres écrits par Sahara abordent directement la question de la « maladie » des peintures primitives. Il les met en parallèle avec les arts populaires,



4. Dispositif central, tertre de Chibusan (Kumamoto), VI<sup>e</sup> siècle.





5. État actuel du décor du tertre de Hi no oka (Fukuoka), première moitié du VI<sup>e</sup> siècle.

*mingei*, ethnographiques, *minzoku bijutsu*, mais aussi modernes, en évoquant Picasso et Matisse. Enfin, il les rapproche des dessins d'enfant. Et c'est là qu'il invoque Paul Klee, qui disait vouloir dessiner comme un enfant<sup>24</sup>. Il aurait pu tout aussi bien citer Dubuffet. On ne peut qu'adhérer à cette ouverture vers une vision plus large de l'art, à cette nuance près que ni Klee, ni Dubuffet n'ont peint comme des enfants. Il aurait fallu pousser l'analyse un peu plus loin : s'il est indéniable que certaines peintures des *kofun* et des œuvres de Klee partagent des traits avec les dessins d'enfants – absence de perspective, grandeur des personnages selon leur importance, stylisation –, il n'empêche, la plupart des peintures, particulièrement celles d'Ōzuka, appartiennent à un autre monde que celui de l'enfance.

Dans son essai, Sahara s'est intéressé avant tout aux représentations figurées. Pour Ōzuka, ce sont donc les chevaux qui ont retenu son attention. Il insiste sur leur grandeur par rapport aux cavaliers minuscules qui les montent, sans souligner la puissance qu'ils expriment<sup>25</sup>. De même pour les dessins gravés de la tombe de Taka'ida (Ōsaka), il montre bien la disproportion du personnage debout sur une embarcation par rapport à celle-ci, mais ne souligne pas l'habileté du dessin qui évoque, une fois de plus, certains personnages de Klee<sup>26</sup>.

Bien évidemment, Ōzuka, tout exceptionnel qu'il soit, n'est ni le premier, ni le dernier tertre à être doté d'un décor intérieur. Il n'est pas question d'en dresser un panorama complet. Je ne retiendrai que quelques exemples pour illustrer les problèmes d'interprétation et de réception de ces décors en distinguant les décors géométriques ou stylisés des scènes figurées. Les décors abstraits démontrent la maîtrise des formes géométriques complexes, bien loin des dessins enfantins. Quant aux scènes figurées, elles soulèvent la question des rapports avec le continent.

Tout d'abord, les prémices, le programme décoratif de Hi no oka<sup>27</sup> (commune d'Ukiha, département de Fukuoka) paraît plus modeste qu'à Ōzuka. La construction du tertre est légèrement antérieure, elle date de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle. On retrouve la même utilisation d'énormes blocs de pierre, toutefois sans la volonté d'en faire des surfaces continues. Les décors courent depuis le couloir d'accès jusqu'à la chambre funéraire. Ce qui attire en premier l'attention, ce sont les six grands cercles concentriques de la grande pierre du fond (celui du bas à gauche est presque complètement effacé, **fig. 5**). D'une cinquantaine de centimètres de diamètre, ils combinent le rouge, le bleu et le jaune. Ils sont entourés de crosses de fougère et de quelques triangles. Sur les murs latéraux, on retrouve les mêmes motifs accompagnés de figurations isolées : oiseau, cheval, carquois, épée, bateau. Les cercles concentriques, l'un des motifs principaux des peintures mais aussi des pierres gravées jusqu'à la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle, peuvent renvoyer aussi bien au soleil qu'aux miroirs, ces deux éléments étant étroitement liés dans les mythes japonais<sup>28</sup>. La dominante rouge de ce tertre, comme de la majorité des tertres à décor, confirme l'atmosphère de lumière et de vie qui en découle. Cette emphase sur la lumière que l'on a déjà rencontrée à Ōzuka pose la question de la finalité des décors et des conceptions anciennes de l'au-delà. J'y reviendrai en présentant la peinture de Mezurashizuka.



Le programme du tertre d'Idera (Kumamoto, première moitié du VI<sup>e</sup> siècle) semble plus élaboré<sup>29</sup>. La salle est construite en pierres équarries d'un format moyen. Elle est entièrement peinte en rouge. Le décor proprement dit couvre les pierres de parement de 80 cm de haut disposées le long des murs, où ils forment un enclos divisé en trois pour le dépôt des corps. Le motif principal est composé de *chokkomon*, terme inventé en 1917 par Hamada Kōsaku (1881-1938) pour le décrire, et que l'on retrouve sur de nombreux artefacts, *haniwa*-carquois, *haniwa*-boucliers, couvercles de sarcophage, etc<sup>30</sup>. Cette combinaison de « droites » *choku* et de « courbes » *ko* paraît avoir joué dans l'archipel un rôle similaire aux entrelacs des arts barbares occidentaux. Non seulement le *chokkomon* recèle un véritable pouvoir décoratif dans son tracé, mais celui-ci était renforcé quand il était peint comme les vestiges de pigment le montrent à Idera. Le motif combinait le rouge, qui reste le plus visible, le blanc, le bleu et le vert. Malgré sa richesse décorative et probablement symbolique, le *chokkomon* disparaît dans les dernières chambres ornées, signe de la pénétration accentuée des représentations continentales.

**6a-b.** Fragment du décor du tertre de Mezurashizuka (Fukuoka), et reconstitution, milieu du VI<sup>e</sup> siècle.

Par la suite, les motifs géométriques se raréfient à Kyūshū et cèdent la place à de véritables scènes. Toutefois ces cas demeurent relativement rares. Les plus connus sont ceux de Mezurashizuka et de Takehara, tous deux dans le département de Fukuoka. Mezurashizuka (milieu du VI<sup>e</sup> siècle) est célèbre pour sa représentation d'une barque avec un oiseau à la proue et une silhouette humaine à la poupe, tenant une rame<sup>31</sup>. La scène est surmontée d'un grand cercle concentrique rouge, bleu et blanc. Ceci pour la partie gauche de la pierre. Au centre et sur la moitié de la partie droite sont représentés trois carquois, dont les deux premiers sont surmontés de deux crosses de fougère. L'extrémité droite est très altérée (**fig. 6a-b**). Les spécialistes y ont décelé, outre un petit cercle concentrique toujours visible, un ou deux crapauds et une silhouette humaine à côté d'une planche (un bouclier ?). L'explication la plus courante veut que la scène représente le voyage du défunt depuis le monde des vivants, sous le soleil, vers le monde des morts, domaine de la lune. Le petit cercle la représenterait. Cette association avec le « crapaud », *chanchu* (jp. *senjo*), est bien connue en Chine. On serait donc en présence de la représentation d'une croyance chinoise mais dans un traitement qui ne doit rien aux critères iconographiques du continent. En effet, les trois carquois et les crosses de fougère appartiennent au vocabulaire indigène. Ils occupent la plus grande partie de la surface peinte. Harunari résume bien l'opinion courante, selon laquelle le bateau conduit par l'oiseau mènerait le défunt vers sa destination ultime. Il fait remarquer que le bateau se dirige de gauche



7. Fragment du décor du tertre de Takamatsuzuka (Nara), fin du VII<sup>e</sup> siècle.

à droite, dans le sens inverse de la majorité des représentations figurées. Cette inversion serait le signe d'un emploi funéraire<sup>32</sup>. Toutefois, la présence de la barrière de carquois entre le bateau psychopompe et le monde de la lune n'est pas prise en compte dans cette interprétation. Comme nous l'avons vu, les tombes d'Ōzuka, de Hi no oka, montrent une vision lumineuse de l'au-delà. Je pencherais donc plutôt pour une autre interprétation : le défunt vogue dans un monde baigné de soleil, protégé des ténèbres dangereuses par la barrière des carquois et les crosses de fougère<sup>33</sup>. On serait donc en présence de deux conceptions de l'au-delà, celle qui est illustrée par les soleils qui décorent de nombreuses tombes et celle du continent avec l'association de la lune et du crapaud, qui serait réinterprétée comme la période intermédiaire entre la mort et le séjour définitif dans un monde lumineux<sup>34</sup>. Il est à noter qu'à la différence des représentations de Goguryeo le ou les crapauds ne sont pas figurés dans le cercle lunaire, mais à côté de celui-ci<sup>35</sup>.

La peinture de Takehara (Fukuoka), datant de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, semble clore la série<sup>36</sup>. Elle se situe, comme la majorité des peintures de la période, sur la pierre du fond de la chambre funéraire, exactement dans

l'axe de l'entrée. La scène est encadrée par deux éventails géants. On y voit un homme tenant un cheval par la bride à côté d'une embarcation et au-dessus de ce qui paraît être des vagues. Le groupe est surmonté d'un animal fantastique pourvu de griffes et crachant des flammes. L'interprétation de la scène reste à faire. Le rapprochement avec une légende chinoise mettant en scène un dragon et un cheval dans un lac<sup>37</sup> n'est guère convaincant : on se demande ce que viendrait faire la représentation de cette histoire dans un contexte funéraire, en tant que décor principal qui plus est. Par contre, il est important de noter que l'on a bien affaire à une volonté de représenter une scène. En dehors des vagues, qui rappellent les crosses de fougère, et de quelques triangles sur la droite, on ne trouve guère d'éléments de décors indigènes. De plus, les traces d'un oiseau rouge à l'entrée de la chambre suggèrent un emprunt aux représentations chinoises, notamment aux quatre animaux cardinaux, dont le moineau rouge associé au Sud<sup>38</sup>, animaux que l'on retrouve dans leur version canonique à Takamatsuzuka. Toutefois, si l'idée vient du continent, le traitement reste fruste. Le cheval, par exemple, n'est qu'une simple silhouette qui ne peut être comparée à l'élégance des chevaux d'Ōzuka.

Un siècle après la disparition de ces décors somptueux, les fresques de Takamatsuzuka marquent la pénétration de l'esthétique continentale dans les élites japonaises. La découverte, en 1972, de cette tombe de l'extrême fin du VII<sup>e</sup> siècle, fut un événement. Tout y renvoie à la sphère sinisée : la symbolique avec les animaux des quatre directions – moineau rouge détruit par les pilliers, dragon vert, guerrier noir, tigre blanc –,

mais aussi le plafond couvert des constellations chinoises. Les costumes portés par les deux groupes de personnages sont aussi ceux du continent, notamment les jupes plissées des femmes (**fig. 7**). Enfin, la technique picturale n'a rien à envier à celle du continent, que ce soit celle des tombes de l'ancien royaume de Goguryeo, ou des œuvres de la Chine proprement dite. Le Japon, désormais doté d'un État à la chinoise, est entré dans un espace esthétique presque entièrement sinisé : il cessait d'être un barbare. C'est le moment où, dans ses relations avec la Chine des Tang, le Japon réussit à se faire désigner comme Nihon au lieu du Wa péjoratif précédent. Ce tournant a continué d'être perçu comme le point de départ de la culture japonaise. Ainsi l'étui de l'ouvrage de Mizuo sur les tombes décorées que j'ai souvent cité porte-t-il des photos de Takamatsuzuka, alors que l'essentiel de l'ouvrage traite des tombes antérieures d'un siècle.

Le temps a effacé une grande partie des décors des *kofun*. Leur beauté n'est maintenant perceptible qu'au travers des restitutions. Elle nous interpelle pourtant, tant est grande la force des formes géométriques combinées aux couleurs primaires. Le tertre d'Ōzuka présente une sorte d'apogée qui nous permet d'imaginer la beauté bariolée des palais des puissants épris des nouveautés venues du continent qu'ils transformaient selon leur propre vision du monde. En adoptant les codes esthétiques chinois, les élites japonaises s'ouvraient à une sorte d'universalisme. Dans le même temps, ils se coupaient d'un monde qu'ils ne pouvaient désormais juger que barbare. Malgré la redécouverte des arts populaires par le mouvement Mingei, et le nouveau regard rendu possible par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle sur ces œuvres, je ne suis pas certain que les peintures des *kofun* se soient hissées, dans le grand public, ne serait-ce qu'au niveau des fresques de Takamatsuzuka.

## François Macé

François Macé, né en 1947, est professeur émérite à l'INALCO. Il est l'auteur, notamment, de *La mort et les funérailles dans le Japon ancien* (Paris, Publications orientalistes de France), *La structure des mythes du Kojiki* (Chūōkōron, en japonais), et « *Haniwa, la dernière représentation* », dans *Kaos. Parcours du monde*, n° 2, 2003, p. 130-138.

## NOTES

1. Sakamoto Tarō et al., *Nihon shoki*, Tōkyō, Iwanami Shoten, (« *Nihon kotenbungaku taikai* », 68), (Suiko 12-9) p. 186. Au 9<sup>e</sup> mois de l'an 604, on établit pour la première fois des peintres, *eshi* ou *ekaki*, répartis en deux groupes, ceux de Kibumi et de Yamashiro. D'après le contexte, il s'agit de peintres travaillant pour les monastères bouddhiques. En 678 (Tenmu 6-5-3), un peintre, *eshi*, fut promu (*ibid.* p. 428).

2. Il rédigea un *Catalogue des objets obtenus en Chine* (*Shōrai mokuroku*), où figure un traité indien de peinture.

3. Comme Kanō Einō dans son *Histoire de la peinture de notre pays* (*Honchō gashi*, 1678), cité par Věra Linhartová (éd.), dans *Sur un fond blanc : écrits japonais sur la peinture du XI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le promeneur, 1996, p. 60.

4. Le révérend père Martin (1886-1975), bien informé de l'état de la recherche japonaise, se fait encore l'écho, dans les années 1920, de cette croyance en l'existence d'une population antérieure à l'arrivée du peuple japonais, désignée sous le nom de Koropguru, pour la récuser au profit d'un peuplement primitif aïnu. Il n'emploie pas encore le terme de Jōmon mais parle des *kaizuka*, « amas coquilliers », et des « vases avec leur forme caractéristique et les motifs d'ornementation très chargée qui les décorent », œuvre, selon lui, des Aïnu primitifs. Voir Jean-Marie Martin, *Le shintoïsme religion nationale*, II. *Le shintoïsme ancien*, Hong Kong, Imprimerie de Nazareth, 1927, p. 7-9.

5. Connu aussi sous le nom d'Okakura Tenshin, il participa à la création de l'École des beaux-arts, et fut conservateur au Musée impérial. Il partit ensuite aux États-Unis où il travailla à faire connaître les arts japonais en écrivant directement en anglais plusieurs ouvrages dont le célèbre *The Book of Tea*, New York, Duffield & Co., 1906.

6. Sur la vision esthétique de Fenollosa et d'Okakura, voir Arthur Mitteau « L'universalisme de l'esthétique chez Okakura Kakuzō (dit Tenshin) et Ernest Fenollosa : critique et actualité », dans *Ebisu*, n° 50, automne-hiver 2013, p. 95-133 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.1138> (consulté le 12 mai 2020)].

7. Cette période correspond à un très long mésolithique de 13 000 à 400 avant notre ère. Elle commence avec l'apparition des premières céramiques et se termine au moment du développement de la riziculture de la période Yayoi. Le Jōmon fut découvert par Edward Sylvester Morse (1838-1925) qui lui donna son nom. C'est ce même Morse qui avait recommandé Fenollosa.

8. Lévi-Strauss lui-même se laissa prendre à ce mirage. Claude Lévi-Strauss, « Avant-propos », dans *Jōmon – l'art du Japon des origines*, cat. exp. (Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1998), Paris, Maison de la culture du Japon, 1998, p. 19 : « Et cependant, vues sous un autre angle, certaines attitudes traditionnelles du Japon en matière esthétique ne sont-elles pas décelables dans ce que j'aimerais appeler "l'esprit Jōmon". »

9. Parmi les nombreuses références possibles : Jean-Jacques Aillagon (dir.), avec la collaboration de Umberto Roberto et Yann Rivière, *Rome et les barbares : la naissance d'un nouveau monde*, cat. exp. (Venise, Palazzo Grassi, 2008), Venise, Palazzo Grassi, 2008.

10. Voir François Macé, « Pour être civilisé, il faut un barbare », dans Isabelle Rabut (dir.), *Vision du « barbare » en Chine, en Corée et au Japon*, actes de la journée d'études (Paris, INALCO, Centre d'études chinoises / Centre d'études japonaises, 2008), Paris, INALCO, 2010, p. 29-41.

11. Pour une présentation générale voir Laurent Nespoulous, « La période des kofun et l'archipel japonais à partir du III<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Paul Demoule et Pierre-François Souyri (dir.), *Archéologie et Patrimoine au Japon*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 61-76.

12. Sur ce mouvement, voir *L'invention des « arts populaires » Yanagi Sōetsu et le Mingei*, numéro thématique de *Cipango*, n° 16, année 2009, publié en 2011. Je ne pense pas que ce soit un hasard si Mizuo Hiroshi, auteur du volume *Sōshoku kofun* [les tertres décorés] dans la collection « *Nihon no bijutsu* » [Les arts japonais] (Tōkyō, Shōgakkan, 1977) publia aussi un ouvrage sur Yanagi Sōetsu.

13. Martin, 1927, cité n. 4, p. 59. L'auteur n'était ni un archéologue, ni un historien de l'art, mais son propos reflète assez bien l'opinion commune de son temps aussi bien chez les Japonais que chez les Occidentaux.

14. Takahashi Kenji, *Nihon genshi kaiga*, Tōkyō, Ōokayama shoten, 1927.

15. *Genshoku Nihon no bijutsu* 1, Tōkyō, Shōgakkan, 1968. Ce volume était publié sous la responsabilité de l'archéologue Saitō Tadashi (1908-2013) et de l'historien de l'art Yoshikawa Itsuji (1908-2002) par ailleurs auteur de la plus complète monographie sur Saint-Savin-sur-Gartempe. Le premier volume de la série en 26 volumes *Meihō Nihon no bijutsu* [les trésors de l'art japonais], Tōkyō, Shōgakkan, 1982 (pour le vol. 1), dirigée par Aoyagi Masanori (1944-), spécialiste de l'art italien, porte un titre identique, *Genshi bijutsu*, et couvre les mêmes périodes, de Jōmon à Kofun. Par contraste, le volume 2 est consacré à un seul monument, le Hōryūji de Nara.

16. Jonathan Edward Kidder, *Early Japanese Art – The Great Tombs and Treasures*, Londres, Thames and Hudson, 1964. Sur le tertre d'Ōzuka (orthographié Ōtsuka), p. 312-315.

17. Les plus importantes furent établies par Kusaka Hakkō (1899-1996). Citons, parmi ses nombreux ouvrages, *Sōshoku kofun* [Les tertres décorés], Tōkyō, Asahi shinbunsha, 1967.

18. Pour une description rapide des décors voir Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 125-126.



19. Ōbayashi Taryō, *Meikai o irodoru*, Fukuoka, département de Fukuoka, 1992. L'un des exemples le plus frappant de cette « stimulation » est donné par les statues de pierre du tertre d'Iwatoyama (Fukuoka, VI<sup>e</sup> siècle). Il est très probable que l'idée de la fabrication de ces statues soit venue de la connaissance indirecte de la statuaire funéraire chinoise. Mais elles ne suivent en rien les modèles continentaux. Elles reproduisent en pierre les types illustrés auparavant dans les *haniwa* de terre cuite.

20. Quoiqu'en ait dit Mori Teijirō, voir infra.

21. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 133-134. Kidder, 1964, cité n. 16, p. 297-298.

22. C'est l'origine de son nom, Chibusan, à partir de *chibusa*, le « sein ».

23. Sahara Makoto, Harunari Hideji, *Genshi kaiga*, Tōkyō, Kōdansha (« Rekishi kakkutsu », 5), 1997.

24. *Ibidem*, p. 121.

25. *Ibidem*, p. 131. Il est révélateur que, dans le choix de l'illustration d'Ōzuka, ce soient les représentations des chevaux de l'entrée qui aient été retenues (p. 46) et non celles des grandes parois de la salle principale.

26. *Ibidem*, p. 130. Par contraste, il est significatif que ce soient ces mêmes dessins gravés qui figurent sur la couverture de l'ouvrage de Mizuo Hiroshi (1977, cité n. 12).

27. Littéralement, la « colline aux soleils ». Présentation dans Mizuo, 1977 cité n. 12, p. 60- 61, 116-117.

28. Amaterasu, déesse du soleil, donne un miroir à son petit-fils en lui disant qu'en se regardant c'est elle qu'il verrait. *Kojiki* (712), Tōkyō, Iwanami shoten (« Nihon koten bungaku taikei », 1), 1974, p. 127.

29. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 136-137.

30. Pour une présentation du *chokkomon*, voir Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 179-182. Pour une approche technique, voir l'article de Koyama Kiyoo, spécialiste de la perspective et du design : « *Chokkomon* », disponible sur internet, URL : [https://www.jstage.jst.go.jp/article/jsgs1967/39/Supplement1/39\\_Supplement1\\_151/\\_pdf](https://www.jstage.jst.go.jp/article/jsgs1967/39/Supplement1/39_Supplement1_151/_pdf).

31. Présentation dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 117-119. Le tertre a entièrement disparu, ne reste que la pierre du fond de la chambre funéraire. Cette peinture est abondamment citée. On la retrouve reproduite dans presque tous les ouvrages traitant des *kofun* décorés.

32. Sahara, Harunari, 1997, cité n. 23, p. 98.

33. J'ai évoqué cette hypothèse dans : François Macé, « Les maisons de lumières – Les tombes décorées du VI<sup>e</sup> siècle au Japon », dans *Le vase de beryl – Études sur le Japon et la Chine en hommage à Bernard Frank*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1997, p. 299-309.

34. Sur les représentations de la mort, voir François Macé, *La mort et les funérailles dans le Japon ancien*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986.

35. Tamari Isao, *Sōshoku kofun*, Tōkyō, Heibonsha, 1996, p. 26.

36. Présentation détaillée dans Mori Teijirō, *Takehara kofun*, Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1968.

37. Hypothèse proposée par Kanaseki Takeo (1897-1963) citée dans Mizuo, 1977, cité n. 12, p. 124.

38. Hypothèse soutenue avec beaucoup de prudence par Mori Teijirō, 1968, cité n. 36, p.13. Il est par contre plus difficile de le suivre quand il rapproche les peintures du tertre de Gorōyama (Fukuoka) des scènes de chasse du tertre de Wu-yong-zhong (lu Buyōzuka en japonais, Goguryeo, actuellement en République populaire de Chine).

